Separata 1

Paulo Martins Oliveira

Akenvis

Separata 1
Ed. Português + English
© Paulo Martins Oliveira
ISBN: 978-1479248100
2.ª edição / 2nd edition
Setembro / September, 2012
Print on demand

CAPÍTULOS
CHAPTERS

O ovo de Bosch
The egg of Bosch
7

A Adoração dos Magos, de Botticelli
The Adoration of the Magi, of Botticelli
17

A Punição de Coré (e dos Pazzi)
The Punishment of Korah (and of the Pazzi)
31

As figuras dos pescoços compridos
The figures of the long necks
45

A paisagem da *Mona Lisa*
The landscape of the *Mona Lisa*
59

Michelangelo e o *Laocoonte*
Michelangelo and the *Laocoön*
69

Lista de obras por artista e localização
List of works by artist and location
83

O ovo de Bosch

—

The egg of Bosch

Durante os séculos XV e XVI, vários artistas ilustraram os princípios do crescente Humanismo através de imagens que celebravam o próprio intelecto.

Este modelo dinâmico requeria o uso de soluções de compromisso, e um dos principais especialistas neste tipo de procedimento foi Jheronimus Bosch (f.1516), que criou diversas obras de excepcional complexidade, ainda assim perfeitamente lógicas e mesmo quase "mecânicas".

Um exemplo ilustrativo do conceito de Bosch pode ser encontrado no símbolo do ovo, o qual na maioria dos casos representa o túmulo onde Jesus foi sepultado, e de onde Ele emergiu ressuscitado durante a Páscoa.

—

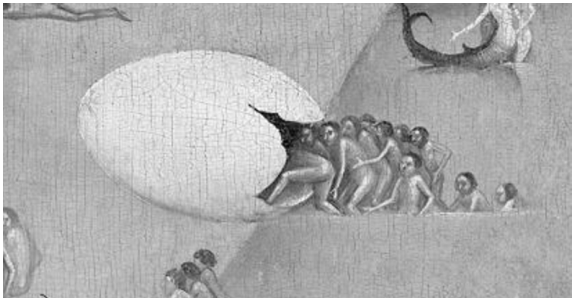
During the 15th and the 16th centuries, several artists illustrated the principles of the growing Humanism through images that celebrate the intellect itself.

In this context, they planned sophisticated works with different layers of meaning, which allowed the combination of multiple narratives, accurately superimposed on the same deliberate ambiguous figures.

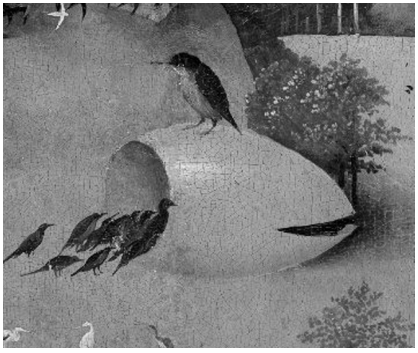
This dynamic model required the use of compromise solutions, and one of the main experts in this kind of procedure was Jheronimus Bosch (d.1516), who created several works of exceptional complexity, yet perfectly logical and even almost "mechanical".

An illustrative example of Bosch's concept can be found in the symbol of the egg, which in most cases represents the tomb where Jesus was buried, and from which He emerged resurrected during the Easter.

Albrecht Dürer
Cristo como Homem de Lamentos
Christ as the Man of Sorrows



Jheronimus Bosch
Jardim das Delícias
Garden of Earhly Delights
(dets.)



Por exemplo, isto explica a forma circundante na obra de Dürer *Cristo como o homem de lamentos* (Karlsruhe), onde o ressuscitado Messias retorna temporariamente à vida e dores humanas, antes da transfiguração e ascensão para o Pai.

De qualquer modo, foi de facto Bosch quem desenvolvera as mais complexas imagens usando esse símbolo, como pode ser visto no *Jardim das Delícias* (Madrid), onde os conformistas, os corruptos e os condenados entram nos ovos, em vez de deles saírem.

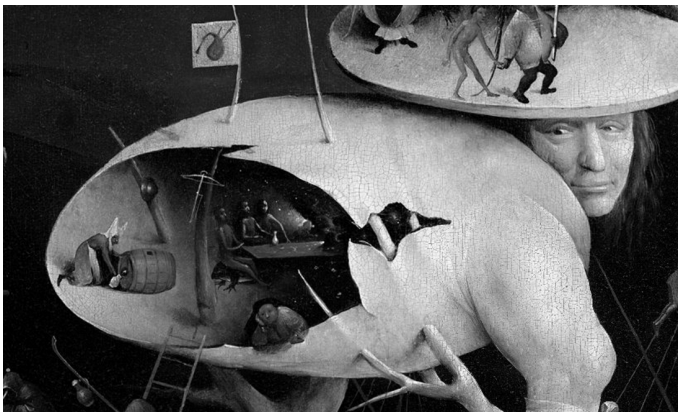
Assim, no painel central, o grande ovo é representado "realisticamente", enquanto no volante esquerdo ele tem também a forma de uma rocha oca e mesmo de uma mitra dourada. De facto, está aqui codificada uma crítica ao alto clero, representado pela grande ave negra no topo desta corrompida "igreja". Sendo uma rocha (petrus), este ovo também alude a Pedro, ou seja, ao Vaticano.

—

For instance, this explains the surrounding shape in Dürer's *Christ as the man of sorrows* (Karlsruhe), in which the resurrected Messiah returns temporarily to the human life and pains, before the transfiguration and the ascension to the Father.

Anyway, it was indeed Jheronimus Bosch who had developed the most complex images using that symbol, as it can be seen in the *Garden of Earthly Delights* (Madrid), where the conformists, the corrupt and the condemned enter eggs, instead of exit them.

Thus, in the central panel, the large egg is "realistically" depicted, while on the left wing it has also a form of a hollow rock, and even of a golden mitre. Indeed, it is here encrypted a criticism of the high clergy, represented by the large black bird on the top of this corrupted "church". Being a rock (petrus), this egg alludes to Peter, that is, to the Vatican.



Jheronimus Bosch
Jardim das Delícias
Garden of Earhly Delights
(det.)

Jheronimus Bosch
Tentações de Santo Antão
Tempation of St. Anthony
(det.)

Por seu turno, no painel lateral oposto, o ovo está inscrito num grande torso humano, como é claramente demonstrado pelo seu "pescoço" e "ombros". Esta imagem é também um tronco oco e uma taberna, reflectindo punições específicas profetizadas na *Bíblia*.

Todas estas metamorfoses expressam as diferentes camadas sobrepostas de significado, cada uma com um objectivo preciso, compondo obras de arte dinâmicas.

Variando constantemente as soluções e encontrando novos sinónimos visuais, Bosch continuou a adaptar o ovo ao longo das suas obras.

Por exemplo, no volante esquerdo das *Tentações de Santo Antão* (Lisboa), a recém-nascida descendência de uma íbis é imediatamente devorada pela progenitora, a qual representa a antítese quer de um pelicano (um símbolo de Cristo), quer de um colhereiro (um símbolo nacionalista neerlandês).

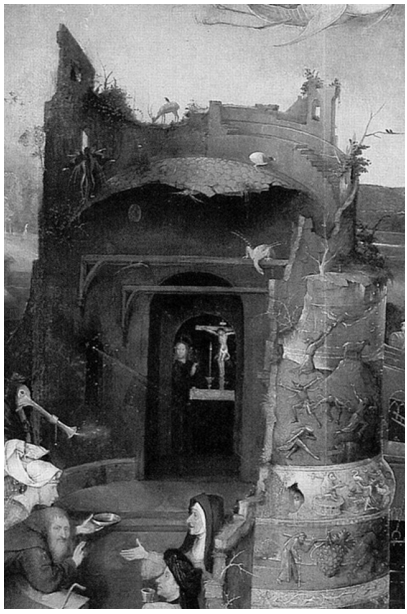
—

By its turn, in the opposite side panel, the egg is merged with the large human torso, as clearly demonstrated by its "neck" and "shoulders". This image also represents a hollow trunk and a tavern, following specific punishments prophesied in the *Bible*.

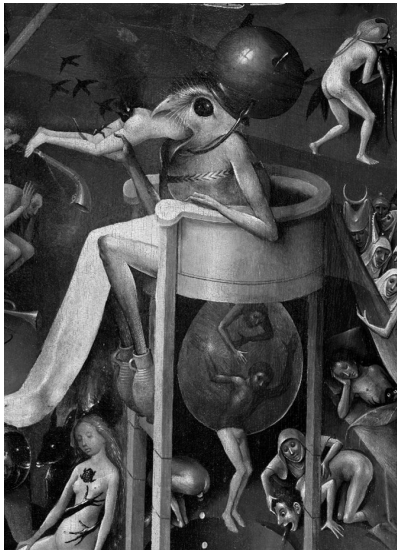
All the metamorphoses express the different superimposed layers of meaning, each one with a precise objective, composing dynamic artworks.

Constantly varying his solutions and finding new visual synonyms, Bosch continued to adapt the egg throughout his paintings.

For instance, on the left wing of the *Temptation of St. Anthony* (Lisbon), the newborn offspring of an ibis is immediately devoured by a genitor, which in turn represents the antithesis of both a pelican (a symbol of Christ), and of a spoonbill (a Dutch nationalist symbol).



Jheronimus Bosch
Tentações de Santo Antão
Tempation of St. Anthony
(det.)



Jheronimus Bosch
Jardim das Delícias
Garden of Earhly Delights
(det.)

No painel central do mesmo tríptico está representada uma alta estrutura arruinada, que entre outros aspectos representa o túmulo de Cristo, razão pela qual o tecto tem a configuração de um ovo quebrado.

Não obstante, é necessário regressar ao *Jardim das Delícias* para encontrar o mais elaborado exercício usando o mesmo elemento, nomeadamente na grande ave entronizada.

Considerando as respectivas camadas, e através de soluções de compromisso, este animal representa o Anti-Cristo, mas também uma águia insaciável (Maximiliano Habsburgo), um falcão (Engelbert II de Nassau) e uma galinha, neste último caso aludindo à infeliz Joana a Louca, dando a descendência dos Habsburgos directamente à condenação.

—

In the central panel of the same triptych it is depicted a ruined tall structure, which among other issues represents the tomb of Christ, reason why the ceiling has the configuration of a cracked egg.

However, it is necessary to return to the *Garden of Earthly Delights* to find the most elaborate exercise using the same element, namely in the great enthroned bird.

Considering the respective layers of meaning, and through compromise solutions, this animal represents the Anti-Christ, but also a voracious eagle (Maximilian Habsburg), a hawk (Engelbert II of Nassau) and a chicken, in this case alluding to the unfortunate Joanna the Mad delivering the Habsburg offspring directly into condemnation.

De facto, Jheronimus Bosch encriptou as suas fortes convicções nacionalistas nas obras vendidas aos Habsburgos imperiais (os novos governantes) e aos Nassau (nesse tempo seus delegados na Borgonha Neerlandesa).

Sumarizando, Bosch desenvolveu ainda mais um conceito artístico já caracterizado pela sua grande flexibilidade, permitindo aos artistas diversificarem e dissimularem mensagens complexas.

—

In fact, Jheronimus Bosh enciphered his strong nationalist beliefs in the works sold to the imperial Habsburgs (the new rulers), as to the Nassau (at that time their deputies in the Burgundian Netherlands).

Summarizing, Bosh developed even more an artistic concept already characterized by its great flexibility, allowing artists do diversify and veil complex messages.

A ADORAÇÃO DOS MAGOS, DE BOTTICELLI

—

THE ADORATION OF THE MAGI, OF BOTTICELLI

Sandro Botticelli
A Adoração dos Magos
The Adoration of the Magi

Pintada por Sandro Botticelli e actualmente exibida na Galleria degli Uffizi (Florença), a *Adoração dos Magos* é na verdade uma das mais importantes obras da História da Arte, pois foi aqui que Botticelli começou verdadeiramente a experimentar e ampliar os modelos simbólicos flamengos, que mais tarde consolidaria na *Primavera*.

Apesar da falta de registos escritos, é geralmente aceite que a obra tenha sido pintada por volta de 1475, porque em Janeiro do ano seguinte Guasparre del Lama (que encomendara o quadro) fora condenado por fraude, pela guilda dos cambistas de Florença, tendo presumivelmente caído em desgraça, falecendo poucos anos depois, em 1481.

—

Painted by Sandro Botticelli and currently exhibited at the Galleria degli Uffizi (Florence), the Adoration of the Magi is actually one of the most important paintings in the History of Art, for it was here that Botticelli started to really experiment and expand the Flemish symbolic models, which he would later consolidate in the *Primavera*.

Despite the lack of known records, it is generally accepted that the work was painted around 1475, because in January of the following year Guasparre del Lama (who commissioned the painting) was convicted for fraud by the Florentine guild of money-changers, and presumably fell in disgrace, dying a few years later, in 1481.

Todavia, esta suposição não toma em conta o novo contexto político e social surgido em 1478, após a grande conspiração contra os governantes Medici, organizada pela família rival dos Pazzi, com o apoio tácito da Santa Sé.

As tentativas de assassinato ocorreram em 26 de Abril de 1478.

Lorenzo o Magnífico escapou por pouco, mas não o seu irmão mais novo, o popular Giuliano de' Medici, morto nessa ocasião.

Lorenzo e a família Medici mantiveram o poder, e exacerbando o clima emocional, um mês depois nascia Giulio di Giuliano, o único e póstumo filho do assassinado Medici (que não casara com Fioretta Gorini, a mãe de Giulio di Giuliano).

—

However, this assumption does not takes into account the new political and social context emerged in 1478, after the great conspiracy against the Medici rulers, organized by the rival Pazzi family, with the tacit agreement of the Holy See.

The assassination attempts took place on 26 April 1478.

Lorenzo the Magnificent barely escaped alive, but not his younger brother, the popular Giuliano de' Medici, murdered on that occasion.

Lorenzo and the Medici family remain in power, and exacerbating the emotional atmosphere, a month later was born Giulio di Giuliano, the only and posthumous son of the murdered Medici (who had not married Fioretta Gorini, the mother of Giulio di Giuliano).

O recém-nascido (que um dia viria a ser o papa Clemente VII) foi imediatamente colocado sob a protecção do seu tio Lorenzo o Magnífico, enquanto a Casa dos Medici e seus aliados procurava determinar a amplitude da conspiração, de modo a punir as famílias desleais.

Nesta altura, Lorenzo tinha já vários filhos próprios, e cerca de um ano depois nasceu o seu mais novo, baptizado como Giuliano, em honra do tio assassinado.

De facto, uma análise iconológica da *Adoração dos Magos* de Botticelli pode claramente demonstrar que esta obra expressa o mencionado contexto histórico.

—

The newborn (who one day would be Pope Clement VII) was immediately placed under the protection of his uncle Lorenzo the Magnificent, while the Medici House and their allies tried to determine the extent of the conspiracy, in order to punish the disloyal families.

At this time, Lorenzo the Magnificent already had several children of his own, and about a year later his youngest was born, named Giuliano, after his murdered uncle.

In fact, an iconological analysis of Botticelli's *Adoration of the Magi* can clearly demonstrate that this artwork expresses the mentioned historical context.

Primeiro que tudo, como era comum naquele tempo, as pinturas representando o Menino Jesus tinham por intenção celebrar nascimentos contemporâneos de varões e herdeiros, e usualmente este tipo de trabalhos apenas era encomendado ao fim de vários meses ou mesmo um ano após os partos, muito provavelmente devido às altas taxas de mortalidade infantil.

Por exemplo, Lorenzo o Magnífico vira morrer os seus dois primeiros filhos masculinos (gémeos), pouco depois dos nascimentos.

Por outro lado, o novo contexto originado pela grande conspiração tornara praticamente irrelevantes questões como a prévia condenação de Guasparre del Lama, o qual aproveitou a oportunidade para demonstrar aos Medici a sua lealdade e a da sua família.

A obra encomendada a Sandro Botticelli é um testemunho de tal declaração.

—

First of all, as it was common at that time, the paintings depicting the Jesus Child intend to celebrate contemporary births of male children and heirs, and usually this kind of work was commissioned only several months or even a year after the births, most likely due to the high rates of infant mortality.

For instance, Lorenzo the Magnificent saw his two first male sons (twins) die soon after their birth.

On the other hand, the new context originated by the great conspiracy has made practically irrelevant issues such as the previous conviction of Guasparre del Lama, who seized the opportunity to show his loyalty and of his family to the Medici rulers.

The picture commissioned to Sandro Botticelli is a demonstration of such statement.

Portanto, a pintura homenageia a poderosa família de governantes, reunindo os seus ilustres membros e cortesãos, quer os vivos, quer os mortos.

O Menino simboliza não só Cristo, mas também o recém-nascido Giulio di Giuliano, a receber as boas-vindas do grande patriarca Cosimo de' Medici (já falecido), conhecido como "Pater Patriae" (Pai da Pátria).

Atrás de Cosimo encontra-se o seu neto e actual governante Lorenzo o Magnífico, olhando para aquela cena principal.

No lado oposto, estando no correspondente lugar simétrico, encontra-se a infeliz figura do irmão de Lorenzo, Giuliano, o assassinado pai do recém-nascido.

—

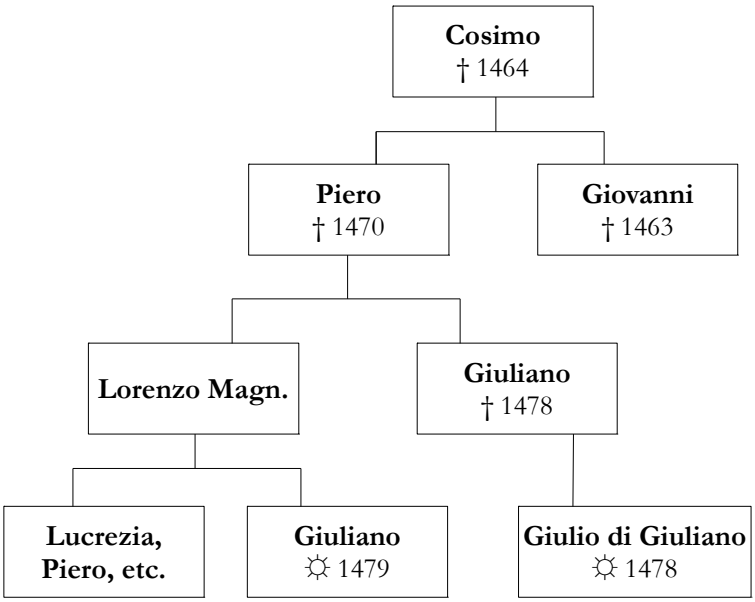
Thus, the artwork honours the powerful family of rulers, gathering its illustrious members and courtiers, both the living and the dead.

The Child symbolizes not only Christ but also the newborn Giulio di Giuliano, welcomed by the great patriarch Cosimo de' Medici (already deceased), known as "Pater Patriae" (Father of the Fatherland).

Behind Cosimo stands his grandson and current ruler Lorenzo the Magnificent, looking up at the main scene.

On the opposite side, standing in the corresponding symmetrical place, there is the gloomy figure of Lorenzo's brother, Giuliano, the murdered father of the newborn.

Medici


Cosimo
† 1464
Piero
† 1470
Giovanni
† 1463
Lorenzo Magn.
Giuliano
† 1478
Lucrezia,
Piero, etc.
Giuliano
☼ 1479
Giulio di Giuliano
☼ 1478

Atrás de Giuliano, uma figura ajoelhada apresenta características andróginas, provavelmente representando Fioretta Gorini, a mãe natural de Giulio di Giuliano. Ela olha para o seu filho à distância, ao mesmo tempo que chora a trágica morte do Medici. Na verdade, a atmosfera da pintura é quase lutuosa.

Junto daquele Menino, o referido Cosimo é o primeiro "mago", enquanto os outros dois estão em baixo, nomeadamente os seus filhos (também falecidos), Piero o Gotoso e Giovanni, respectivamente pai e tio de Lorenzo e Giuliano de' Medici.

Mesmo aqui existe uma relação simétrica entre o primeiro mago (Cosimo) e os outros dois (seus filhos). O desnivelamento demonstra que o "Pater Patriae" não tem paralelo, mas Botticelli compensou ao trazer Piero o Gotoso (pai de Lorenzo e de Giuliano) para o centro da composição.

—

Behind Giuliano, a kneeled figure shows androgynous features, likely representing Fioretta Gorini, the natural mother of Giulio di Giuliano. She looks at her son from the distance, and at the same time she mourns the assassinated Medici. Actually, the atmosphere of the picture is almost mournful.

Next to that Child, the mentioned Cosimo is the first "magus", while the other two are in the foreground, namely his sons (also deceased), Piero the Gouty and Giovanni, respectively father and uncle of Lorenzo and Giuliano de' Medici.

Even here there is a symmetrical relation between the first magus (Cosimo) and the other two (his sons). The unlevelling states that the "Pater Patriae" is unmatchable, but Botticelli compensated by bringing Piero (Lorenzo's and Giuliano's father) to the centre of the composition.

Prosseguindo a análise, à direita e à esquerda encontram-se duas figuras parecidas, simetricamente colocadas e olhando para o espectador, nomeadamente Guasparre del Lama e o seu próprio herdeiro, o qual está junto do governante, simbolicamente assegurando que a família Del Lama continuará no futuro a ser leal aos Medici.

No canto direito, o próprio Sandro Botticelli devolve o olhar (como era usual nos auto-retratos dos artistas e nas representações dos que encomendavam as pinturas).

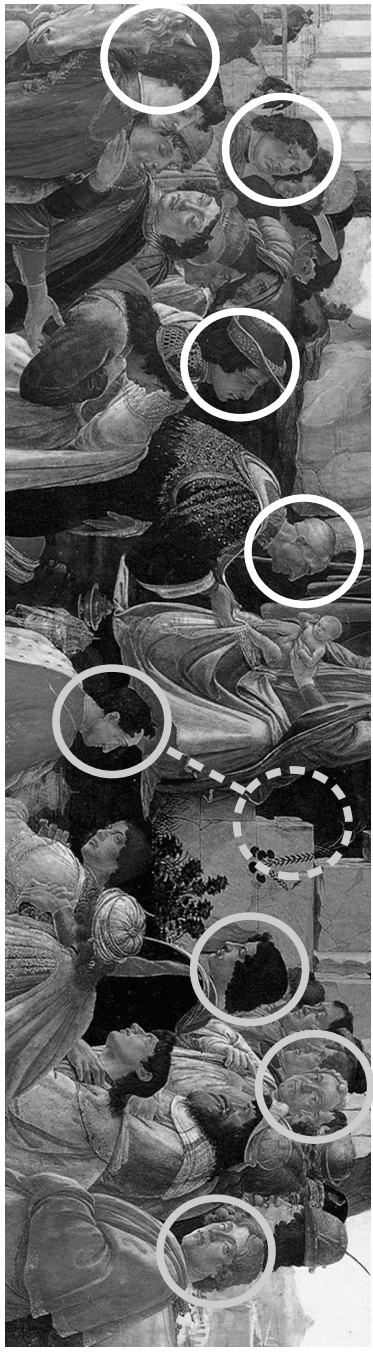
Aparentemente numa posição de destaque, o papel de Botticelli é na verdade mitigado, não só porque ele está no lado direito (de facto à esquerda da Virgem e do Menino), mas especialmente porque se encontra em directa correspondência com dois cavalos.

—

Continuing the analysis, on the right and on the left there are two alike figures symmetrically placed, both gazing at the viewer, namely Guasparre del Lama and his own heir, who his near the ruler, symbolically assuring that the Del Lama family will continue to be loyal to the Medici in the future.

On the bottom right, Sandro Botticelli himself also returns the gaze, as it was usual in the self-portraits of the artists (and in the depictions of those who commissioned the paintings).

Apparently in a prominent position, Botticelli's role is actually mitigated, not only because he stands on the right side (in fact on the left of the Virgin and the Child), but especially because he stands in direct correspondence with two horses.



Sandro Botticelli
A Adoração dos Magos
The Adoration of the Magi
(det.)

De facto, para compreender plenamente este tipo de composição axial, é necessário ter em conta as conexões simétricas entre as duas metades.

Quanto aos cavalos, existe também uma ligação simbólica aos dois jovens irmãos que se encontram junto deles, constituindo o artifício mais engenhoso nesta obra de arte, reforçando o posicionamento simétrico do pintor no lado oposto.

Estes dois irmãos (Lorenzo e Giovanni Pierfrancesco) estão a ser ensinados pelo humanista Angelo Poliziano, o qual salvara a vida de Lorenzo o Magnífico no fatídico dia do ataque organizado pelos Pazzi. Por isso, Angelo Poliziano destaca-se atrás do grande governante.

—

Indeed, to fully understand this type of axial composition, it is necessary to take into account the symmetrical connections between the two halves.

As to the horses, there is also a symbolic link to the young brothers next to them, constituting the most ingenious device in this artwork, reinforcing the symmetrical positioning of the painter on the other side.

Those two young brothers (Lorenzo and Giovanni Pierfrancesco) are being taught by the humanist Angelo Poliziano, who saved the life of Lorenzo the Magnificent on the fatidic day of the assault organized by the Pazzi. Because of this, Angelo Poliziano stands out behind the great ruler.

Em conclusão, a composição planeada por Sandro Botticelli mostra que esta pintura é uma demonstração de lealdade por parte da família Del Lama aos governantes Medici, num período particularmente sensível.

Apesar de Giulio di Giuliano ter nascido em 1478, provavelmente a obra foi finalizada em 1479, considerando que este género de trabalhos não era imediatamente encomendado.

Nesta perspectiva, beneficiando de uma coincidência, a pintura poderá também celebrar o novo filho de Lorenzo, nascido em Março de 1479.

Em todo o caso, alguns aspectos da obra (como a postura do Medici assassinado e da figura ajoelhada atrás de si) indicam que o recém-nascido ali representado procura sobretudo evocar a "miraculosa" continuidade do mártir Giuliano de' Medici.

—

In conclusion, the composition planned by Sandro Botticelli shows that this painting is a demonstration of loyalty from the Del Lama family to the Medici rulers, in a very sensitive period.

Although Giulio di Giuliano was born in 1478, likely the painting was finished in 1479, considering that this kind of paintings was not immediately commissioned.

In this perspective, enjoying a coincidence, the picture may also celebrate the new son of Lorenzo, born in March 1479.

Nevertheless, some aspects of the painting (like the posture of the murdered Medici and the kneeled figure behind him) indicate that the depicted newborn child mainly aims to evoke the "miraculous" continuity of the martyr Giuliano de' Medici.

A Punição de Coré (e dos Pazzi)

—

The Punishment of Korah (and of the Pazzi)

Em 1478, a família florentina dos Pazzi liderou uma conspiração contra os governantes Medici, de que resultou a morte de Giuliano de' Medici, irmão de Lorenzo o Magnífico.

O papa Sisto IV foi acusado de envolvimento com os Pazzi, e nos dois anos seguintes o Estado de Florença esteve em guerra com a Santa Sé.

Nesta fase, em Florença, Sandro Botticelli foi incumbido de pintar nos edifícios dos tribunais imagens vingativas relativas aos Pazzi e aos seus cúmplices directos, alguns deles já enforcados, enquanto outros estavam em fuga.

Estas pinturas foram posteriormente destruídas, mas entretanto Botticelli recebeu outra encomenda, esta particularmente surpreendente.

—

In 1478 the Florentine Pazzi family had led a conspiracy against the Medici rulers, resulting in the assassination Giuliano de' Medici, brother of Lorenzo the Magnificent.

Pope Sixtus IV was accused of being involved with the Pazzi, and in the following two years the Florentine State was at war with the Holy See.

In this period of time, in Florence, Botticelli was commissioned to paint in the court buildings revengeful images regarding the Pazzi and their direct accomplices, some of them already hanged, while others were on the run.

These paintings were later destroyed, but in the meantime Botticelli received another commission, this one particularly surprising.

Sandro Botticelli
A Punição de Coré
The Punishment of Korah

De facto, após as tréguas entre Lorenzo de Medici e o papa Sisto IV, este último decidiu diplomaticamente convidar alguns artistas florentinos para pintar diversos episódios relativos às vidas de Moisés e de Cristo, nas paredes laterais da sua grande Capela "Sistina".

Botticelli tornou-se responsável por três frescos, os quais mais tarde tiveram uma profunda influência nos trabalhos de Michelangelo para a mesma Capela, uma vez que aqueles três frescos têm assuntos sobrepostos.

Este estudo foca o fresco intitulado *A Punição de Coré*, integrada na sequência da vida de Moisés (parede sul).

A pintura representa a revolta liderada por Coré contra Moisés e seu irmão Aarão, a qual é mencionada no Antigo Testamento (Nm.16:1--35).

—

Indeed, after the truce between Lorenzo the Magnificent and Pope Sixtus IV, this last one diplomatically decided to invite a few Florentine artists to paint several episodes regarding Moses' and Christ's lives on the lateral walls of his great "Sistine" Chapel.

Botticelli became responsible for three of the frescoes, which later would have a profound influence on Michelangelo's works in the same Chapel, since those three paintings have superimposed issues.

This study focuses the fresco entitled the *Punishment of Korah*, integrated in the sequence of Moses' life (southern wall).

The painting features the revolt led by Korah against Moses and his brother Aaron, which is mentioned in the Old Testament (Num. 16: 1-35).

Este fresco está subdividido em três grupos, formando uma progressão da direita para a esquerda, seguindo assim a sequência geral de toda a parede sul.

No primeiro grupo, os rebeldes concentram-se junto de Moisés e preparam-se para apedrejá-lo até à morte, mas Josué intervém e salva o líder.

No dia seguinte, os rebeldes por um lado, e Moisés e Aarão por outro, juntam-se novamente, todos eles segurando turíbulos, através dos quais Deus iria manifestar a Sua preferência.

Então, os turíbulos atacaram os rebeldes como um sinal de denúncia e traição, como é visível no grupo central.

Moisés tem aqui um bastão de comando, enquanto o seu irmão Aarão usa uma coroa similar a uma tiara papal.

—

This fresco is subdivided into three groups, forming a progression from right to left, following thus the general sequence of the whole southern wall.

In the first group, the rebels gather near Moses and prepare to stone him to death, but Joshua intervenes and saves the leader.

On the next day, the rebels by one side, and Moses and Aaron on the other, gather again, all of them holding censers, through which God would manifest His preference.

Then, the censers attacked the rebels as a sign of guilt and treason, as one can see in the central group.

Moses holds here a staff of command, while his brother Aaron uses a crown similar to a papal tiara.

Quer Moisés quer Aarão simbolizam Sisto IV e a autoridade temporal e espiritual da Santa Sé (também representada pelas chaves cruzadas de ouro e prata).

Finalmente, no outro lado, o terceiro grupo representa o castigo capital dos rebeldes, quando a terra se abriu para os engolir.

Contudo, analisando este fresco sob uma perspectiva iconológica, é possível concluir que Botticelli dissimulou aqui uma referência à conspiração liderada pelos Pazzi contra os dois irmãos Medici, Lorenzo e Giuliano.

Primeiramente, quanto ao grupo inicial, Botticelli homenageou aqui o seu amigo Angelo Poliziano (o "Josué"), o qual salvara a vida de Lorenzo o Magnífico, por sua vez sub-repticiamente associado a Moisés, o mais poderoso dos dois irmãos bíblicos.

—

Both Moses and Aaron symbolize Sixtus IV and the temporal and spiritual authority of the Holy See (also represented by the crossed golden and silver keys).

Finally, on the left, the third group depicts the capital punishment of the rebels, when the earth opened to swallow them.

However, analysing this fresco from an iconological point of view, it is possible to conclude that Botticelli veiled a reference to the conspiracy led by the Pazzi against the two Medici brothers, Lorenzo and Giuliano.

Firstly, about the initial group, Botticelli honoured here his friend Angelo Poliziano (the "Joshua"), who saved the life of Lorenzo the Magnificent, who in turn is surreptitiously associated with Moses, the most powerful of the two biblical brothers.

Efectivamente, aquele "Josué" até se parece com a figura de Angelo Poliziano na *Adoração dos Magos* (Florença, c.1479).

Nesta mesma lógica, porque Giuliano fora assassinado durante a revolta, o seu equivalente Aarão foi omitido deste grupo inicial.

Seguindo este raciocínio, e olhando de novo para a cena central, Moisés forma um par com um homem que executa um gesto similar.

Muito provavelmente, este último personagem representa Lorenzo o Magnífico, equiparado em prestígio a "Moisés", o qual na interpretação oficial representa o papa Sisto IV (tal como Aarão).

Aquelas duas figuras que se conectam formam uma simbólica árvore bifurcada, aludindo ao brasão de armas do papa Sisto IV, da família dos Rovere [carvalho].

—

Indeed, that "Joshua" even resembles the figure of Angelo Poliziano in the *Adoration of the Magi* (Florence, ca.1479).

In this same logic, because Giuliano was murdered during the rebellion, his equivalent Aaron was omitted from this initial group.

Following this same line of thought, and looking again at the central scene, Moses forms a pair with a man who makes a similar gesture.

Most likely, this last character represents Lorenzo the Magnificent, equated in prestige with "Moses", who in the official interpretation represents Pope Sixtus IV (like Aaron).

Those two connected figures form a symbolic bifurcated tree, alluding to the papal coat of arms of Sixtus IV, from the Rovere [oak] family.

Sandro Botticelli
A Punição de Coré
The Punishment of Korah
(det.)

Isto parece simbolizar a paz entre a Santa Sé e o Estado de Florença, como dois ramos "aliados" de uma mesma árvore.

Contudo, a mesma forma provavelmente também representa uma laranjeira, que é um dos símbolos artísticos dos governantes Medici (o que também explicará a cor das roupas de Lorenzo).

Acima, Aarão encontra-se junto de uma trágica figura, que cobre a sua face. Logicamente, este indivíduo simboliza o assassinado Giuliano, associado a Aarão (o qual por sua vez era irmão de Moisés, associado a Lorenzo, na mais profunda camada de significado).

Apesar do armistício estabelecido com a Santa Sé, a sub-reptícia presença de Giuliano lembra as culpas de Sisto IV, acusado de ter dado um consentimento tácito à conspiração dos Pazzi.

—

This seems to be an official symbol of peace between the Holy See and the Florentine State, as two "allied" branches of the same tree.

However, the same shape probably also represents an orange tree, which is one of the artistic symbols of the ruling Medici (which can also explain the colour of Lorenzo's clothes).

Above this double "tree", Aaron stands next to a tragic figure, which covers his face. Logically, this individual symbolizes the murdered Giuliano, associated with Aaron (who in turn is brother of Moses, associated with Lorenzo, in the deepest layer of meaning).

Despite the truce established with the Holy See, the surreptitious presence of Giuliano reminds the guilt of Pope Sixtus IV, accused of giving a tacit consent to the Pazzi conspiracy.

Para mais, verificando de novo o primeiro grupo à direita, a figura inicial claramente se assemelha a uma representação tradicional de S. Pedro (significando o papa Sisto IV). O seu cabelo contrasta directamente com os raios de luz na cabeça de Moisés, e isto pode explicar a tentativa de apedrejamento, pois pedra/rocha em latim é "petrus", isto é Pedro, ou por outras palavras, o papa em conluio com os Pazzi.

Mas retornando ao grupo central, o rebelde "Coré" (Pazzi) e os seus aliados directos estão a ser denunciados e atacados pelos próprios turíbulos, que se movem violentamente no ar e mostram partes metálicas semelhantes a flores, simbolizando Florença.

Finalmente, à esquerda, os rebeldes perdem o chão e são engolidos pela terra. Tal corresponde aos enforcamentos dos conspiradores em Florença (no grupo central, um dos rebeldes até parece ser estrangulado pelo seu turíbulo).

—

Furthermore, looking back at the first group on the right, the initial figure clearly resembles a traditional representation of St. Peter (meaning Pope Sixtus IV). His hair contrasts directly with the rays of light on Moses' head, and this can explain the stoning attempt, because stone/rock in Latin is "petrus", that is Peter, or in other words, Pope Sixtus colluding with the Pazzi.

But returning to the central group, the rebel "Korah" (Pazzi) and his direct allies are being denounced and attacked by their own censers, which swing violently in the air and show metallic parts similar to flowers, symbolizing Florence.

Finally, on the left, the rebels lose the ground and are swallowed by the earth. This corresponds to the hangings of the conspirators in Florence (in the central group, one of the rebels even seems to be strangled by his censer).

Leonardo da Vinci
O enforcamento de Bernardo Baroncelli
The hanging of Bernardo Baroncelli

Embora as pinturas de Botticelli para os edifícios dos tribunais tenham sido entretanto destruídas, sobreviveu um famoso desenho de Leonardo da Vinci que representa um desses homens executados.

No fresco para a Capela Sistina, também é lógica a ausência de Aarão neste grupo final, considerando que Giuliano fora assassinado. Por este crime, os sentenciados "perderam o chão" às ordens de Moisés (Lorenzo), ao contrário do relato bíblico, onde a ordem fora dada por Deus.

Ao mesmo tempo, alguns flutuam em finas nuvens, figurando os absolvidos e os aliados dos Medici, como as famílias Vespucci e Del Lama.

Para além disso, olhando uma vez mais para o grupo central, aquela figura dramática que cobre a face provavelmente também representa o próprio Sandro Botticelli.

—

Although the Botticelli's paintings for the Florentine court buildings were after destroyed, it survived a famous drawing by Leonardo da Vinci, representing one of those executed men.

In the fresco for the Sistine Chapel, also the omission of Aaron in that final group is logical, considering that Giuliano was assassinated. Due to this crime, the sentenced "lost their ground" on Moses' (Lorenzo's) orders, unlike the biblical version, where the command was given by God.

At the same time, some float on thin clouds, representing the acquitted and the allies of the Medici, like the Vespucci and the Del Lama families.

In addition, looking again at the central group, that dramatic figure covering his face likely also represents Sandro Botticelli himself.

Assim, Botticelli expressa a sua dor pela morte do sobreposto Giuliano de' Medici.

Com este expediente simbólico, o artista sublinhou a sua lealdade a Florença e a Lorenzo o Magnífico e sua família, discreta mas fortemente homenageada na Capela de Sisto.

De facto, após esta comissão, Botticelli regressou a Florença, onde continuou a trabalhar para os Medici e seus aliados.

Concluindo, a comparação entre a *Punição de Coré* e os eventos relativos ao assassinato de Giuliano permitem admitir que Botticelli tenha sobreposto as duas narrativas no mesmo fresco, revelando uma particular versatilidade artística e intelectual, a qual é importante para compreender a lógica da arte do Renascimento.

—

Thus, Botticelli expresses his grief for the death of the superimposed Giuliano de' Medici.

With this symbolic device, the artist underlined his loyalty to Florence and to Lorenzo the Magnificent and his family, discreetly but strongly honoured in the Chapel of Sixtus.

Indeed, after this commission, Botticelli returned to Florence, where he would continue to work for the Medici and their allies.

Concluding, the comparison between the *Punishment of Korah* and the events concerning Giuliano's assassination allows to admit that Botticelli superimposed the two narratives on the same fresco, showing a particular artistic and intellectual versatility, which is also important to understand the logic of the Renaissance art.

As figuras dos pescoços compridos

—

The figures of the long necks

Sandro Botticelli
Vénus e Marte
Venus and Mars

Rafael (Raphael) Sanzio
Vision of a Knight
O Sonho do Cavaleiro

Durante os séculos XV e XVI, diversos artistas constantemente adaptaram e desenvolveram as obras uns dos outros, diversificando métodos e soluções para incluir e sobrepor narrativas.

Estes expedientes constituíam demonstrações de genialidade entre os humanistas, sendo também formas de expressar críticas acerca dos poderes institucionais, especialmente a Igreja.

Contextualizando o método, pode ser apresentado como exemplo a obra *Vénus e Marte*, de Sandro Botticelli, pintura mais tarde adaptada por Michelangelo no tecto da Capela Sistina, bem como por Rafael no seu *Sonho do Cavaleiro* (Londres).

Todos estes trabalhos têm diferentes camadas de significado, convergindo no dilema de Cristo, pendendo entre os Seus amores terrenos e o Seu dever, o qual Ele acabará por abraçar.

—

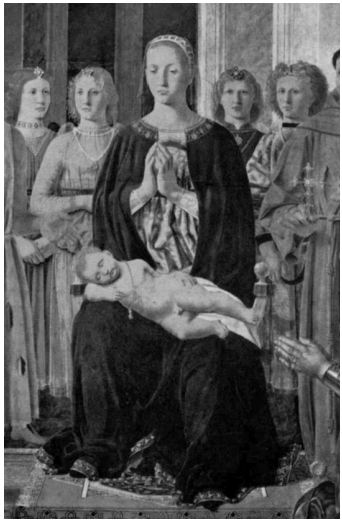
During the 15-16th centuries, several artists constantly adapted and developed each other's works, diversifying methods and solutions to include and superimpose narratives.

These devices constituted demonstrations of geniality among the humanists, being also ways to express criticisms regarding the institutional powers, especially the Church.

Contextualizing the method, it can be presented as an example the work *Venus and Mars*, by Sandro Botticelli, painting which was later adapted by Michelangelo on the ceiling of the Sistine Chapel, as well by Raphael in the *Vision of a Knight* (London).

All of these paintings have different layers of meaning, converging in the dilemma of Christ, dithering between His earthly love and His duty, which He will eventually embrace.

Parmigianinio
A Virgem do pescoço comprido
The Madonna of the long neck



Piero della Francesca
O Retábulo Montefeltro
The Montefeltro Altarpiece
(det.)

Giovanni Bellini
A Virgem do Prado
The Madonna of the Meadow

Outro caso interessante é a pintura usualmente conhecida por *Virgem do pescoço comprido* (Florença), por Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola).

Esta obra combina pinturas anteriores, as quais por seu lado eram já fusões de trabalhos ainda mais antigos.

Assim, do *Retábulo Montefeltro* (por Piero della Francesca, Milão), Parmigianino adaptou a combinação do nascimento de Cristo com a Sua própria morte (Pietà), simbolizando a ressurreição. Também a *Virgem do Prado* (Londres), por Giovanni Bellini, segue o mesmo conceito.

De facto esta ideia é ainda mais clara na *Virgem do pescoço comprido* de Parmigianino, porque o bebé Cristo é invulgarmente desenvolvido e apresenta uma postura crucificada.

—

Another interesting case is the painting usually known as the *Madonna with the long neck* (Florence), by Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola).

This painting combines previous works, which in turn were already fusions of even older pictures.

So, from the *Montefeltro Altarpiece* (by Piero della Francesca, Milan) Parmigianino adapted the merging of Christ's birth with His own death (Pietà) symbolizing the resurrection. Also the *Madonna of the Meadow* (London), by Giovanni Bellini, follows the same concept.

In fact, this idea is even clearer in Parmigianino's *Madonna with the long neck*, because the baby Christ is uncommonly grown and presents a crucified posture.

Quanto à imagem da Virgem, este mesmo esquema simbólico dá substância a uma observação pertinente apresentada por Gombrich e outros autores, nomeadamente acerca do facto do seu estranho pescoço comprido de algum modo se parecer quase com o de um cisne.

Na verdade, esta semelhança parece ter sido intencional, pois o cisne era conhecido pela sua beleza e pelo seu gracioso canto de morte, sendo associado a Cristo e ao Seu trágico destino.

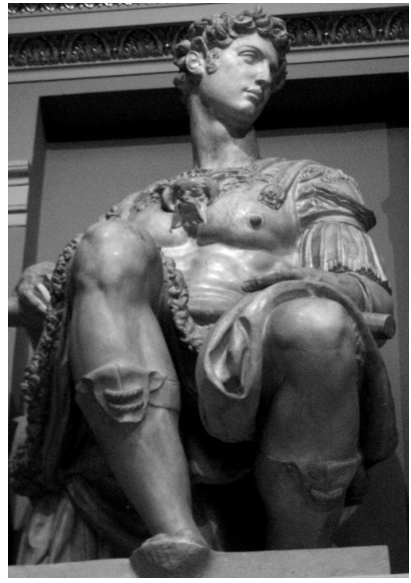
Para além disso, isto parece também explicar as características da estátua alegórica do Medici Giuliano duque de Nemours, sepultado num túmulo esculpido por Michelangelo na Capela dos Medici (Florença), tal como o de Lorenzo de' Medici duque de Urbino.

—

As to the image of the Virgin, that same symbolic device gives substance to a pertinent remark by Gombrich and other authors, namely about the fact that her strange long neck somehow almost resembles the neck of a swan.

Actually this similarity seems to have been intentional, because the swan was known by its beauty and by its graceful death song, being associated with Christ and His tragic destiny.

Furthermore, this also seems to explain the features of the allegorical statue of the Medici Giuliano, Duke of Nemours, buried in a tomb carved by Michelangelo in the Medici Chapel (Florence), like the tomb of Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino.



Michelangelo Buonarroti
Estátua alegórica de Giuliano de'Medici (Duque de Nemours)
Allegorical statue of Giuliano de' Medici (Duke of Nemours)

Michelangelo não teve oportunidade de concluir toda a encomenda, que incluía também os túmulos de Lorenzo o Magnífico e do seu irmão assassinado, Giuliano.

Não obstante, considerando o contexto histórico e a lógica artística seguida por Michelangelo, é virtualmente impossível que os túmulos executados não evoquem também os Medici maiores.

Portanto, certamente que a estátua de Lorenzo duque de Urbino também homenageia Lorenzo o Magnífico, enquanto a representação de Giuliano duque de Nemours (com um pescoço comprido) homenageia em adição o "mártir" (cisne) Giuliano de' Medici, assassinado em 1478, apenas um ano antes do nascimento de Giuliano duque de Nemours, baptizado em honra do seu familiar.

—

Michelangelo didn't have the chance to complete the commission, which included the tombs of Lorenzo the Magnificent and of his murdered brother Giuliano.

However, considering the historical context and the artistic concept followed by Michelangelo, it is virtually impossible that the executed tombs didn't evoke also the major Medici.

So, surely that the statue of Lorenzo Duke of Urbino also honours Lorenzo the Magnificent, while the representation of Giuliano Duke of Nemours (with the long neck) honours in addition the "martyr" (swan) Giuliano de' Medici, assassinated in 1478, just a year before the birth of Giuliano Duke of Nemours, named after his relative.

Mas o uso simbólico do pescoço comprido tem um ilustre antecedente, em concreto o *Nascimento de Vénus* (Florença), de Sandro Botticelli, muito provavelmente a fonte de inspiração quer para Michelangelo, quer para Parmigianino.

Nesta pintura, a deusa pagã Vénus está prestes a ser coberta por uma figura feminina que também é um anjo cristão (daí o seu característico andar, uma especificidade angélica nos trabalhos de Botticelli).

À esquerda, os ventos que trouxeram a deusa para a costa representam agora os instintos naturais humanos, tentando afastar com o sopro o manto (a moral cristã).

Deste modo, está aqui representada uma tensão entre dois estados de alma, mas também uma transição que acabará por ocorrer, e a qual é simbolizada pela concha, um símbolo complexo que também representa o baptismo.

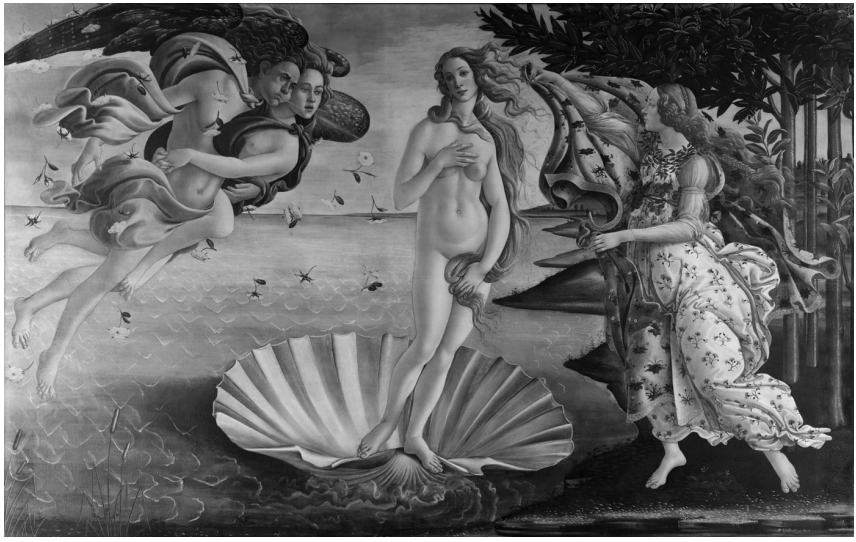
—

But the symbolic use of the long neck had an illustrious antecedent, namely the Botticelli's *Birth of Venus* (Florence), most likely the source of inspiration for both Michelangelo and Parmigianino.

In this painting, the pagan goddess Venus is about to be covered by a feminine figure, who is also a Christian angel (reason for her characteristic walk, which is a typical angelic feature in Botticelli's pictures).

On the left, the winds that have brought the goddess to the shore represent now the natural human instincts, trying to blow away the cloak (the Christian moral).

Thus, there is depicted a tension between two states of mind, but also a transition that eventually will occur, and which is symbolized by the shell, a complex symbol that also represents the baptism.



Sandro Botticelli
O Nascimento de Vénus
The Birth of Venus

O mesmo princípio pode ser visto na *Ninfa Galateia* (Roma), de Rafael, onde numa das camadas está representada uma tensão entre os *putti* (simbolizando anjos cristãos e a Santíssima Trindade), e as figuras que representam os instintos naturais.

Neste contexto, entre outros assuntos, o *Nascimento de Vénus* ilustra a dualidade de Cristo (um tema surpreendentemente comum naquele tempo).

O baptismo (tal como a ressurreição) era considerado um segundo "nascimento", ou por outras palavras, a transição para um novo nível, simbolizado pela segura e paradisíaca margem, a qual por seu lado é também uma alegoria das costas do próspero Estado de Florença.

—

The same principle can be seen in Raphael's *Nymph Galatea* (Rome), where in one of its layers there is depicted a tension between the *putti* (symbolizing Christian angels and the Holy Trinity), and the figures which represent the natural impulses.

In this context, among other issues, the *Birth of Venus* represents the duality of Christ (a surprisingly common subject at that time).

The baptism (like the resurrection) is considered a new birth, or in other words, a transition to a new level, symbolized by the safe and heavenly shore, which in turn is also an allegory for the coast of the prosperous Florentine State.

Cristo é na verdade uma figura dominante nesta pintura. Primeiramente, através do baptismo e após alguma hesitação, ele acabará por escolher a Sua missão sacrificial em vez dos seus amores terrenos (Madalena), tal como um soldado que decide ir para a guerra (o assunto do mencionado *Sonho do Cavaleiro*, de Rafael).

Por outro lado, depois de cumprir o Seu trágico dever e destino, o martirizado Cristo deixa definitivamente a Sua dimensão humana e regressa ao Paraíso (distinguido por laranjeiras), sendo recebido por um anjo.

De facto, nesta obra, "Vénus" também representa Cristo, do mesmo modo que, em *Palas e o Centauro* (Florença), a poderosa deusa simboliza Lorenzo o Magnífico, avisando o seu primo Lorenzo Pierfrancesco, tido como arrogante e desafiador (esta pintura fora oferecida a Pierfrancesco como uma "prenda" de casamento).

—

Christ is in fact a dominant figure in this painting. Firstly, through baptism and after some hesitation, He eventually will chose His sacrificial mission over His earthly love (Magdalene), like a warrior who decides to go to a war (the subject of the mentioned Raphael's painting).

On the other hand, after fulfilling His tragic duty and destiny, the martyred Christ leaves definitively His Human dimension and returns to Paradise (distinguished by orange trees), being received by an angel.

Indeed, in this painting, "Venus" also represents Christ, in the same way that, in Botticelli's *Pallas and the Centaur* (Florence), the powerful goddess symbolizes Lorenzo the Magnificent, warning his cousin Lorenzo Pierfrancesco, considered arrogant and insolent (this painting was offered to Pierfrancesco as a wedding "gift").

Para mais, no *Nascimento de Vénus*, a presença de Cristo é também expressa até mesmo pelas ondas, que forma escamas, pois o peixe era um dos símbolos mais antigos do Messias.

Por exemplo, o mesmo elemento pode ser encontrado nas mangas de Flora (Semiramide Apiano), em a *Primavera* de Botticelli, ou nos sarcófagos de Lorenzo duque de Urbino e de Giuliano duque de Nemours, por Michelangelo (Florença).

Na verdade, a maioria dos supostos temas mitológicos são artifícios para expressar e desenvolver assuntos cristãos.

Em conclusão, deve ser notado que os mencionados trabalhos apresentam outras camadas de significado, reflectindo a versatilidade do conceito seguido por aqueles pintores e escultores, dedicados a criar desafiadoras obras-primas, de arte e de intelecto.

—

Furthermore, in the *Birth of Venus*, the presence of Christ is also expressed even by the peculiar waves, which actually form scales, for the fish was one of the most ancient symbols of the Messiah.

For instance, this same element can be found in the sleeves of Flora (Semiramide Appiano), in Botticelli's Primavera, or in the sarcophaguses of Lorenzo Duke of Urbino and Giuliano Duke of Nemours, by Michelangelo (Florence).

In fact, the majority of the supposed mythological themes are devices to express and develop Christian issues.

In conclusion, it should be noted that the aforementioned works have other layers of meaning, reflecting the versatility of the concept followed by those painters and sculptors, dedicated to create challenging masterpieces of art and intellect.

A PAISAGEM DA *MONA LISA*

—

THE LANDSCAPE OF THE *MONA LISA*

Leonardo da Vinci
Mona Lisa
Mona Lisa

A pintura usualmente denominada como *Mona Lisa* é uma obra que deve ser interpretada em diferentes camadas de significado, as quais em todo caso operam harmoniosamente.

Este estudo visa especificamente o fundo da obra, o qual é também uma combinação de vários factores.

Desde logo, adaptando um conceito flamengo, aquela paisagem é uma fusão entre um cenário toscano e um bíblico.

Outros artistas italianos tinham desenvolvido ideias similares, como Benozzo Gozzoli, que na *Procissão do Rei Gaspar* sumarizou a cidade de Florença com um "palazzo" fortificado, o qual domina um grande jardim que compreende outras cidades ao fundo (o Estado de Florença).

—

The painting usually called as the *Mona Lisa* is a picture that should be interpreted on different layers of meaning, which nevertheless operate harmoniously.

This paper specifically addresses the background, which is also a combination of several factors.

Firstly, adapting a Flemish concept, that landscape is a merging between a Tuscany scenery and a biblical one.

Other Italian artists had developed similar ideas, like Benozzo Gozzoli, who in the *Procession of King Caspar* summarized the city of Florence as a fortified "palazzo", which dominates a large garden comprising other cities in the background (the Florentine State).

Quanto a Leonardo da Vinci, ele optou não por adaptar os jardins paradisíacos, mas as montanhas rochosas da Judeia, representando igualmente na parte superior um grande lago, ou reservatório de água.

Na verdade, ao longo da metade norte da Península Itálica, além de montanhas e vales, existem diversos lagos, simbolicamente associados ao Mar da Galileia, do qual parte o Rio Jordão, por sua vez simbolicamente associado ao Rio Arno (o rio de Florença).

Além disso, na *Mona Lisa* de Leonardo, à esquerda é visível uma estrada sinuosa, a qual representa o duro caminho da vida (como os labirintos em algumas catedrais góticas).

Contudo, a mesma forma é uma fusão de um "L" com um "S" espelhado, significando Leonardo e Salai (o seu assistente próximo).

—

As to Leonardo da Vinci, he opted not to adapt the heavenly gardens, but the rocky mountains of Judea, depicting also a large lake, or a water reservoir above.

Actually, along the northern half of the Italian Peninsula, besides mountains and valleys there are several lakes, symbolically associated with the Sea of Galilee, from which runs the river Jordan, which in turn is associated with the river Arno (the river of Florence).

In addition, in Leonardo's *Mona Lisa*, on the left is visible a curvy road, which represents the hard path of life (like the mazes in some Gothic cathedrals).

However, the same form is a merging of an "L" and a reversed (mirror) "S", meaning Leonardo and Salai (his close assistant).

Existem outros exemplos contemporâneos que suportam esta interpretação, como o "N" espelhado no *Jardim das Delícias* de Bosch (Madrid), onde essa letra foi subtilmente adaptada na chave do abismo infernal (Ap.20:1-3), de modo a criticar sub-repticiamente o cliente Nassau (representante imperial dos Habsburgos).

Noutro trabalho (*Tentações de Santo Antão*, Lisboa), Bosch fundiu as letras "F" e "S" numa única forma, a qual discretamente identifica uma figura como o Habsburgo Filips de Schone (Filipe o Belo), outro alvo do artista.

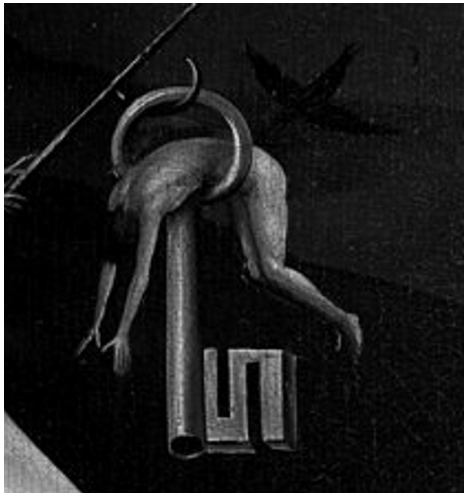
Acerca da *Mona Lisa*, também a observação de Silvano Vinceti de que existe um pequeno "L" e um "S" nos olhos da figura contribui significativamente para a noção de que este é um complexo exercício intelectual, tal como a relação entre este quadro e o retrato do próprio Leonardo (Turim), conforme apresentado por Lillian Schwartz.

—

There are other contemporary examples that support this interpretation, such as the reversed "N" in Bosch's *Garden of Earthly Delights* (Madrid), where that letter was subtly adapted in the key of the infernal abyss (Rev.20:1-3), in order to surreptitiously criticize the reprehensible Nassau client (deputy of the imperial Habsburgs).

In other work (*Temptation of St. Anthony*, Lisbon), Bosch merged the letters "F" and "S" into a single form, which discreetly identifies a figure as the Habsburg Filips de Schone (Philip the Handsome), another target of the artist.

About the *Mona Lisa*, also the observation by Silvano Vinceti that there are a small "L" and a "S" in the eyes of the figure contributes significantly to the notion that this artwork is a complex intellectual exercise, likewise the relation between this picture and the portrait of Leonardo himself (Turin), as presented by Lillian Schwartz.



Jheronimus Bosch
Jardim das Delícias
Garden of Earhly Delights
(det.)

Jheronimus Bosch
Tentações de Santo Antão
Tempation of St. Anthony
(det.)

Na verdade, a *Mona Lisa* é uma intrincada figura composta de diversas camadas, e existem ainda outros aspectos a ter em conta, que sistematicamente convergem na ideia de dualidade.

Por enquanto, no âmbito deste estudo, é necessário referir que a mencionada estrada "L/S" representa também a natural dimensão falível, enquanto a ponte no outro lado expressa a transição redentora para uma nova etapa, deixando para trás o mundo inferior da carne e do pecado.

É por esta razão que a ambígua ponte tem três grandes arcos evidentes (Cristo e os dois ladrões, simbolizando a Sua luta final de consciência), do mesmo modo que a *Última Ceia* (Milão) tem três aberturas atrás de Cristo e de Tiago Maior (projecção de Cristo).

—

Actually, the *Mona Lisa* is a intricate figure made of several layers, and there are even other aspects to take into account, which systematically converge on the idea of duality.

By now, in the scope of this paper, it is necessary to state that the mentioned road "L/S" represents also the natural fallible dimension, whereas the bridge on the other side expresses the redemptive transition to a new level, leaving behind the inferior world of flesh and sin.

It is for this reason that the ambiguous bridge has three evident large arches (Christ and the two thieves, symbolizing His final struggle of conscience), in the same way that the *Last Supper* (Milan) has three openings behind Christ and James the Greater (projection of Christ).

Por seu turno, tal como o "palazzo" fortificado na obra de Gozzoli representa Florença, também a ponte na *Mona Lisa* parece sintetizar a mesma cidade (veja-se a gravura *A Vista com a Corrente*).

Imediatamente a seguir à ponte, no outro lado existe uma pequena e subtil construção vazia, que simboliza o túmulo de Cristo e a Sua ressurreição, assemelhando-se por exemplo ao "túmulo" na obra de Botticelli *Cristo orando no Jardim de Getsémani* (Granada).

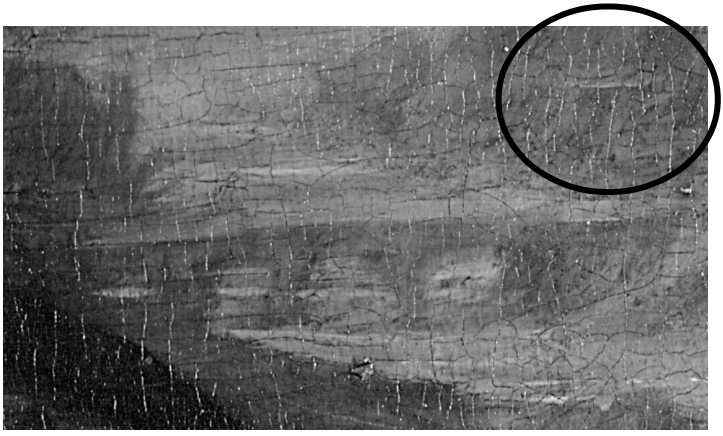
Efectivamente, a ressurreição era considerada um novo nascimento, tal como o prévio baptismo. Neste contexto, não é impossível que o reservatório no topo e o curso de água à esquerda expressem o baptismo de Jesus, e o consequente progresso para uma situação mais elevada, consumada com a Sua morte (transição).

—

On the other hand, in the same manner that the fortified "palazzo" in Gozzoli's painting represents Florence, also the bridge in the *Mona Lisa* appears to synthesize the same city (see the engraving *The View with the Chain*).

Immediately next to the bridge, on the other side there is a subtle, empty small construction, which symbolizes Christ's tomb and resurrection, for instance, resembling the "tomb" in Botticelli's *Christ praying in the Garden of Gethsemane* (Granada).

Indeed, the resurrection was considered a new birth, like the previous baptism. In this context, is not impossible that the reservoir on the top, and the water flow on the left, express the baptism of Jesus, and the consequent evolution to a higher condition, consummated with His death (transition).



Leonardo da Vinci
Mona Lisa
Mona Lisa
(det.)

Isto explica a elevação do lado direito da paisagem, quebrando a continuidade do horizonte.

Uma variante desta ideia pode ser encontrada na *Última Ceia* de Leonardo, com a iluminação da parede direita, ou no anterior *Nascimento de Vénus* (Florença), de Sandro Botticelli, tal como no *Retábulo Bardi* (Berlim), também por Botticelli, onde João Baptista à esquerda tem a face de um sátiro (representando a dimensão falível de Cristo), evoluindo simbolicamente através do baptismo para o sábio João Evangelista, o qual fora o autor da Revelação Final (Apocalipse), sendo também considerado como João o Apóstolo, o favorito discípulo de Jesus.

Em conclusão, a paisagem da *Mona Lisa* é uma composição dinâmica, formada por múltiplas camadas de significado, actuando em conjugação.

—

This explains the uplift of the right side of the landscape, breaking the natural continuity of the horizon.

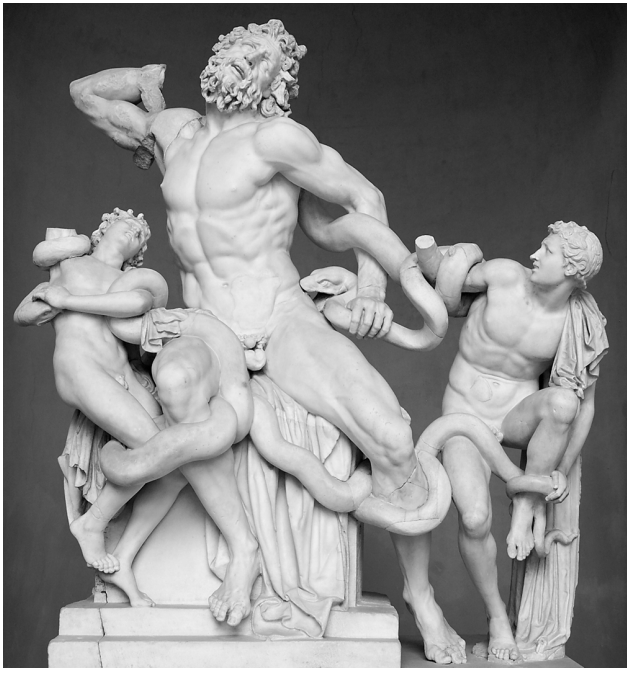
A variant of this idea can be found , among other examples, in Leonardo's *Last Supper*, in which the right wall is lighted, or in the early *Birth of Venus* (Florence), of Sandro Botticelli, just as in the *Bardi Altarpiece* (Berlin), also by Botticelli, where John the Baptist on the left has the face of a satyr (representing Christ's fallible dimension), symbolically evolving through baptism to the wise John the Evangelist, who was the author of the Final Revelation (Apocalypse), being also regarded as John the Apostle, Jesus' favourite disciple.

In conclusion, the landscape of the *Mona Lisa* is a dynamic composition, formed by multiple layers of meaning acting in combination.

MICHELANGELO E O *LAOCOONTE*

—

MICHELANGELO AND THE *LAOCOÖN*



Laocoonte e seus filhos
Laocoön and his sons

Em 1516 Michelangelo Buonarroti foi um dos primeiros a ver um monumental grupo escultórico, acabado de desenterrar numa vinha em Roma.

O grupo foi designado *Laocoonte e seus filhos*, que estão a ser estrangulados mortalmente por duas serpentes. Desta forma, os deuses puniram aquele sacerdote troiano e os seus filhos por tentarem resistir à pré-determinada vitória grega sobre Tróia.

Estes figuras que se contorcem em sofrimento tiveram um profundo impacto em Michelangelo, que imediatamente expressou esta influência nos trabalhos seguintes.

Efectivamente, a importância do *Laocoonte* deve ser ainda mais realçada do que já é, pois Michelangelo sistematicamente adaptou essa poderosa imagem nas suas próprias figuras dramáticas, tanto em pinturas como em esculturas.

—

In 1506 Michelangelo Buonarroti was one of the first to see a monumental sculptural group, just unearthed in a Roman vineyard.

The group was called the *Laocoön and his sons*, who were being strangled to death by two serpents. By this way the gods punished that Trojan priest and his sons for trying to resist the predetermined Greek victory over Troy.

Those contorting, suffering figures had a profound impact on Michelangelo, who immediately expressed that influence throughout his next works.

In fact, the importance of the *Laocoön* should be highlighted more than it already is, for Michelangelo systematically adapted that powerful image in his own dramatic figures, both in paintings and in sculptures.

Assim, em alguns casos, ele representou serpentes, mas na maioria das situações transformou-as em faixas que prendem ou embaraçam as figuras.

Após a descoberta do *Laocoonte* em 1506, o grande projecto seguinte de Michelangelo foi o tecto da Capela Sistina, onde a massiva serpente do pecado original quase estrangula a própria árvore (sexta secção).

Também lembrando o grupo do *Laocoonte*, alguns "ignudi" estão enredados ou lutam com as faixas usadas para manter os medalhões na posição vertical.

Por seu turno, numa pequena ilha rochosa da *Grande Inundação* (oitava secção do tecto), é possível observar um enterro simbólico, no qual "Cristo" está a ser segurado por faixas.

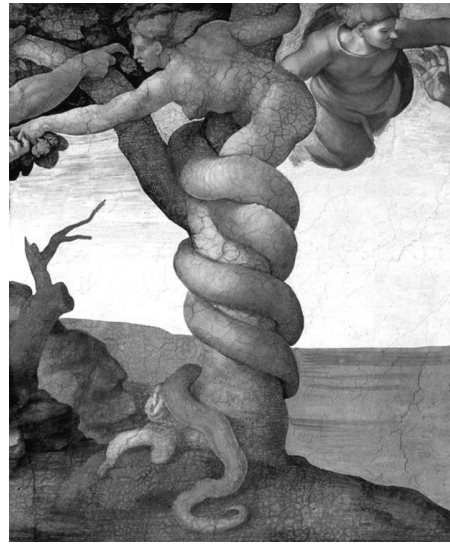
—

Thus, in some cases, he featured serpents, but in most situations he transformed them into straps that constrain the figures.

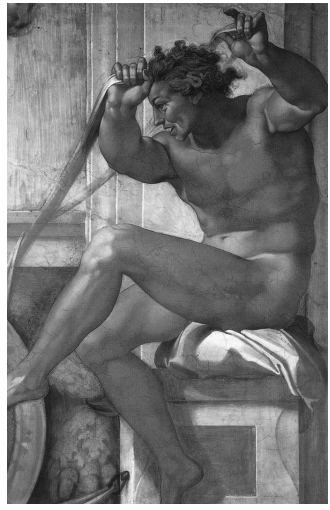
After the discover of the *Laocoön* in 1506, the following major work of Michelangelo was the ceiling of the Sistine Chapel, where the massive serpent of the original sin almost strangles the tree itself (sixth section).

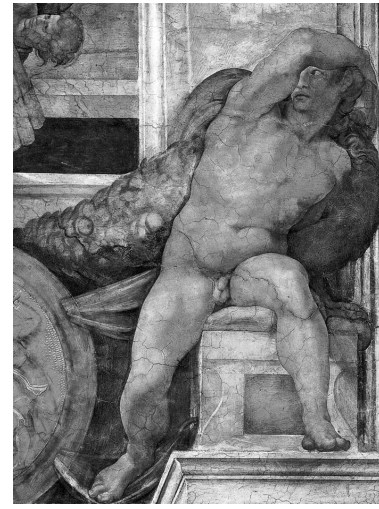
Also resembling the *Laocoön* group, several "ignudi" are entangled or struggling with the straps used to keep the medallions in a vertical position.

By its turn, in a small rocky island of the *Great Flood* (eighth section of the ceiling), one can see a symbolic entombment, in which "Christ" is being secured by straps.



Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(dets.)





Este mesmo conceito foi adoptado na "Sepultação" exibida na National Gallery de Londres, obra que foi deixada inacabada, e cuja datação é incerta. Deste modo, o mencionado detalhe torna possível sugerir que o trabalho tenha sido executado por volta de 1507-1508, ficando incompleto devido aos preparativos para as pinturas na Capela Sistina.

De facto, uma situação idêntica ocorreria poucos anos depois, quando Michelangelo foi obrigado a abreviar os seus trabalhos no túmulo do papa Júlio II, de modo a desenvolver novos trabalhos prioritários na Igreja de San Lorenzo, em Florença (Capela dos Medici).

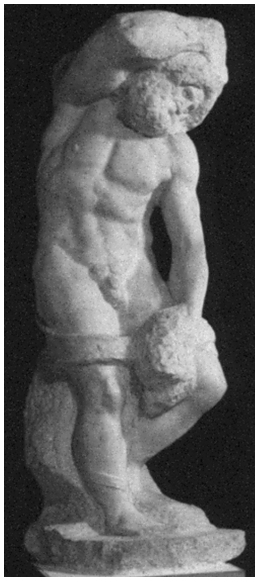
A fazê-lo, deixou incompletos os seus famosos "escravos", os quais na verdade apresentam semelhanças com as figuras aprisionadas do *Laocoonte e seus filhos*.

—

The same concept was adopted in *The Entombment*, exhibited at the National Gallery of London, picture that was left unfinished and whose dating is uncertain. Thus, the mentioned detail makes it possible to suggest that this work is from around 1507-1508, and was left unfinished due to the preparations for the paintings in the Sistine Chapel.

Indeed, a similar situation happened a few years later, when Michelangelo was compelled to abbreviate his works for the tomb of Pope Julius II, in order to develop new priority projects for the San Lorenzo Church, in Florence (Medici Chapel).

By doing so, he left unfinished his famous "slaves", which actually show similarities with those constrained figures of the *Laocoön and his sons*.



Michelangelo Buonarroti
Bearded slave
Escravo de barba

Para além disso, considerando os projectos originais para o túmulo de Júlio II, apresentados por Charles de Tolnay, é até visível que a estátua do papa fora originalmente projectada para ser segura por faixas, reforçando que todos estes elementos derivam de uma fonte comum.

Entretanto, agora de regresso a Florença, Michelangelo projectou e esculpiu os túmulos do Medici Lorenzo (duque de Urbino) e Giuliano (duque de Nemours), incluindo estátuas complementares, como a *Aurora*, com uma faixa que lhe comprime o peito, ou o *Dia*, com um dos braços atrás das costas, lembrando o aprisionamento do *Escravo Rebelde* (hoje no Louvre).

Na realidade, verificando o próprio *Laocoonte*, a estátua fora originalmente descoberta com um dos seus braços em falta, como pode ser observado nas gravuras de Giovanni António da Brescia e Marco Bente.

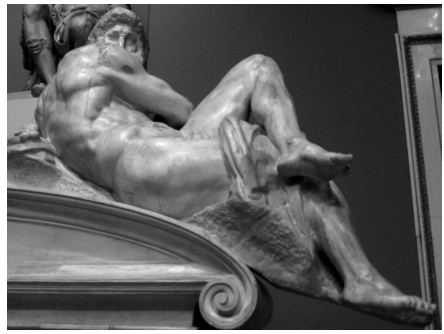
—

Moreover, considering the original projects for the tomb of Julius, presented by Charles de Tolnay, one can see that the statue of the Pope was originally projected to be secured by straps, reinforcing that all these elements derive from a common source.

Meanwhile, now back in Florence, Michelangelo designed and carved the tombs of the Medici Lorenzo (Duke of Urbino), and of Giuliano (Duke of Nemours), including complementary statues, as the *Aurora*, which as a strap compressing her chest, or the *Day*, which has one of its arms behind the back, resembling the imprisonment of the *Rebellious Slave* (today in the Louvre).

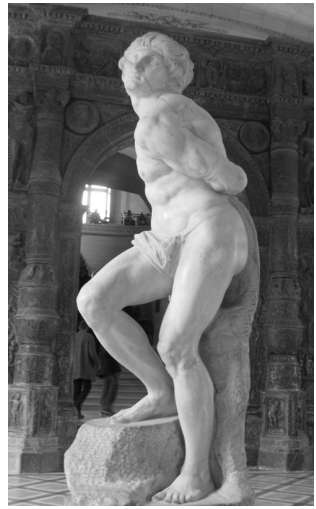
In fact, looking at the *Laocoön* itself, the statue was originally discovered with one of its arms missing, as can be seen in the engravings by Giovanni Antonio da Brescia and Marco Bente.

Giovanni Antonio da Brescia
Laocoonte
Laocoön



Michelangelo Buonarroti
O Dia
The Day

Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(det.)



Michelangelo Buonarroti
Escravo Rebelde
Rebellious slave

Nessa altura, a mesma figura dava a impressão de que o braço em falta estava atrás das costas, como na estátua do *Dia*, a qual por seu turno parece ser uma variante do *Laocoonte*, desenterrado e trazido à luz do dia.

Na verdade, cada uma das quatro estátuas alegóricas complementares parece ser uma combinação de outros trabalhos de Michelangelo, e mesmo da *Vénus e Marte de* Botticelli.

Acerca do *Dia* (Laocoonte/Marte), a sua cara deformada sugere um auto-retrato simbólico de Michelangelo, tal como a famosa pele esfolada no *Julgamento Final*, na Capela Sistina.

Efectivamente, o grande projecto seguinte encomendado a Michelangelo foi precisamente este *Julgamento Final*, e aqui o artista foi ainda mais explícito em expressar as influências do *Laocoonte e seus filhos*, nomeadamente em certas figuras atacadas por serpentes.

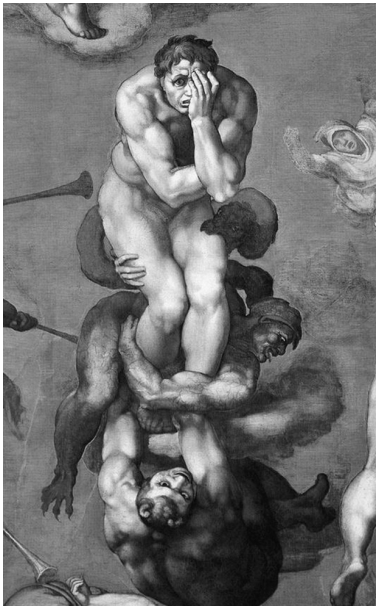
—

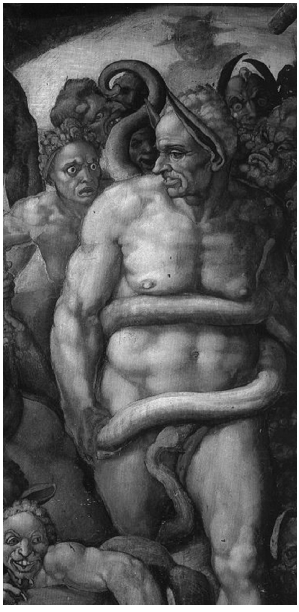
Then, the same figure gave the impression that the missing arm was behind its back, like the statue of the *Day*, which in turn seems to be a variant of the unearthed *Laocoön*, brought up to the light of day.

Actually, each of the allegorical complementary statues seems to be a combination of other Michelangelo's works, and even of Botticelli's *Venus and Mars*.

About the *Day* (Laocoön/Mars), its deformed face suggests that it is a symbolic self-portrait of Michelangelo, like the famous flayed skin in the *Last Judgement*, in the Sistine Chapel.

Indeed, the following great project commissioned to Michelangelo was precisely this *Last Judgement*, and here the artist was even more explicit in expressing the influences of the *Laocoön* and his sons, namely in certain figures attacked by serpents.





Michelangelo Buonarroti
Julgamento Final
Last Judgement
(dets.)

Também nas pinturas para a Cappella Paolina (Vaticano) são visíveis reminiscências adaptadas do *Laocoonte*, e alguns elementos aprisionantes podem ser encontrados nas últimas esculturas florentinas de Michelangelo, como o *Génio da Vitória* ou a *Pietà Palestrina*.

Em todo o caso, esta não é apenas uma questão formal, pois o artista revela que o *Laocoonte* lhe deu uma inspiração decisiva para ilustrar a ideia de aprisionamento, por vezes asfixiante, o que era importante para um Michelangelo obrigado a esconder várias crenças e orientações, sendo ao mesmo templo contratado para glorificar indivíduos e poderes que desprezava.

Para mais, o mesmo grupo do *Laocoonte* teve ainda outro papel importante nos trabalhos de Michelangelo, na medida em que reforçou a importância da arte clássica, especificamente como uma verdadeira declaração nacionalista.

—

Also in the paintings for the Cappella Paolina (Vatican) there are adapted reminiscences of the *Laocoön*, and the same constrictive elements can be found in Michelangelo's late Florentine sculptures, such as the *Genius of Victory* or the *Pietà Palestrina*.

However, this is not just a formal issue, since the artist reveals that the *Laocoön* gave him a decisive inspiration to illustrate the idea of "imprisonment", some times asphyxiating, which was important to Michelangelo, forced to hide several of his beliefs and orientations, being at the same time commissioned to glorify some individuals and powers he despised.

Furthermore, the same *Laocoön* group had also another important role in Michelangelo's works, because it reinforced the importance of Classical art, specifically as a truly nationalist statement.

Em conclusão, o *Laocoonte e seus filhos* foi crucial para Michelangelo Buonarroti, inspirando-o a desenvolver e personalizar os seus trabalhos e conceitos.

—

In conclusion, the *Laocoön and his sons* was crucial for Michelangelo Buonarroti, inspiring him to develop and personalize his works and concepts.

Lista de obras por artista e localização

—

List of works by artist and location

As imagens contidas neste estudo estão expressamente consideradas no domínio público. As obras podem ser vistas nos seguintes locais:

—

The images contained in this study are expressly considered in the public domain. The artworks can be seen in the following locations:

Albrecht Dürer

Cristo como Homem de Lamentos
Christ as the Man of Sorrows
Staatliche Kunsthale, Karlsruhe

Jheronimus Bosch

Jardim das Delícias
Garden of Earhly Delights
Museo del Prado, Madrid

Tentações de Santo Antão
Tempation of St. Anthony
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Sandro Botticelli

A Adoração dos Magos
The Adoration of the Magi
Galleria degli Uffizi, Firenze

A Punição de Coré
The Punishment of Korah
Cappella Sistina, Vaticano

Vénus e Marte
Venus and Mars
National Gallery, London

O Nascimento de Vénus
The Birth of Venus
Galleria degli Uffizi, Firenze

Leonardo da Vinci

O enforcamento de Bernardo Baroncelli
The hanging of Bernardo Baroncelli
Musée Bonnat, Bayonne

Mona Lisa
Mona Lisa
Musée du Louvre, Paris

Rafael (Raphael) Sanzio

Vision of a Knight
O Sonho do Cavaleiro
National Gallery, London

Parmigianinio

A Virgem do pescoço comprido
The Madonna of the long neck
Galleria degli Uffizi, Firenze

Piero della Francesca

O Retábulo Montefeltro
The Montefeltro Altarpiece
Pinacoteca di Brera, Milano

Giovanni Bellini

A Virgem do Prado
The Madonna of the Meadow
National Gallery, London

Michelangelo Buonarroti

Estátua alegórica de Giuliano de'Medici (Duque de Nemours)
Allegorical statue of Giuliano de' Medici (Duke of Nemours)
Basilica di San Lorenzo, Firenze

Tecto da Capela e *Julgamento Final*
Ceiling of the Chapel and *Last Judgement*
Cappella Sistina, Vaticano

Bearded slave
Escravo de barba
Accademia di Belle Arti, Firenze

Escravo Rebelde
Rebellious slave
Musée du Louvre, Paris

Antiguidade Clássica / Classical Antiquity

Laocoonte e seus filhos
Laocoön and his sons
Museo Pio Clementino, Vaticano